

Richard Littlejohns

Humanistische Ästhetik? Kultureller Relativismus in Wackenroders *Herzensergießungen*

Die Möglichkeit einer Mißdeutung war von vornherein gegeben. Gemeint ist Wackenroders Entschluß, als er die Aufsätze und Anekdoten niederschrieb, die nachher als die *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* erschienen, sich der Sprache göttlicher Offenbarung und religiöser Andacht zu bedienen, um seine Überzeugung zum Ausdruck zu bringen, daß die Kunst Träger geistiger Einblicke sein sollte. Dabei wollte er sicherlich analogisch vorgehen, eine weitgedehnte Parallele ziehen, wie er ausdrücklich bekannte: „Ich *vergleiche* den Genuß der edleren Kunstwerke dem G e b e t“ [Kursivierung von RL] (HKA, I, 106). Gutgläubig wie er war, ehrlich und gelegentlich naiv, kaum erwartend, daß seine Kurzbiographien und Überlegungen zur Kunst zur Veröffentlichung gelangen würden, geschweige denn, daß sie eine breite Öffentlichkeit beeinflussen könnten, wie konnte er ahnen, daß die von ihm gezogene Parallele zwischen Kunst und Religion als Gleichsetzung aufgefaßt werden sollte, daß Leser wie auch Kritiker ihn dahin mißverstehen würden, daß jedes Kunstwerk die Religion und spezifisch den christlichen Glauben verkündigen müsse, oder – ein noch schlimmeres Mißverständnis – daß er den Katholizismus predigen wolle.

Doch bahnte er zweifellos selbst den Mißverständnissen den Weg, nicht zuletzt dadurch, daß er seine Gedanken durch die erzählerische Figur des Geistlichen vermittelte und dabei den passenden Ton der Andacht anschlug. Man vergißt allzu leicht, wenn man das bekannte Wort liest, nach dem jede echte Äußerung der Kunst „unmittelbaren göttlichen Beystand“ (HKA, I, 58) voraussetze, daß es aus der Perspektive des frommen Klosterbruders gesprochen wird und nur bedingt die eigene Position Wackenroders darstellt. Da gab es auch das bedenkliche und in der Kritik viel besprochene Manöver im ersten Abschnitt nach der Vorrede, durch das der Eindruck erweckt wurde, Raffael habe eine mystische Erscheinung der Madonna erlebt statt einer imaginären Vorstellung der heidnischen Galatea. Ironischerweise aber war es Wackenroders Freund und Herausgeber Ludwig Tieck, der das meiste Unheil anrichtete. Ironisch, weil es Tiecks Verdienst war, die Schriften Wackenroders überhaupt zum

Druck befördert zu haben, Tieck aber auch, der als erster ihren Inhalt mißdeutete und dann die Mißdeutung unwiderruflich vertiefte. Nicht nur hat er Wackenroder dazu bewogen, die Fiktion des kunstliebenden Geistlichen zu unterstreichen, indem sie beide den Vorschlag Reichardts annahmen, den Ausdruck „Klosterbruder“ in den Titel des vorabgedruckten „Ehrengedächtnis“ und später der *Herzensergießungen* als Ganzes aufzunehmen, sondern er hat auch der fiktiven Persönlichkeit des Geistlichen psychologische Dichte verliehen, indem er selbst die einführende Vorrede „An den Leser dieser Blätter“ beisteuerte. Vor allem verhängnisvoll aber war der editorische Eingriff, durch den Tieck der Endfassung der *Herzensergießungen* den Beitrag „Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom“ beifügte, in dem das Erlebnis religiöser Kunst – samt einer Liebesbeziehung – unmittelbar zu einer katholischen Konversion führt: „Ich konnte der Gewalt in mir nicht widerstehen: – ich bin nun, theurer Sebastian, zu jenem Glauben hinübergetreten, und ich fühle mein Herz froh und leicht. Die Kunst hat mich allmächtig hinübergezogen, und ich darf wohl sagen, daß ich nun erst die Kunst so recht verstehe und innerlich fasse“ (HKA, I, 116). Man kann diesen Abschnitt fast mit Sicherheit Tieck zuschreiben, deuten doch viele textinterne Indizien auf diesen Schluß hin, wie die Wackenroderforschung einstimmig konstatiert hat,¹ mit Ausnahme nur von Friedrich Strack in einer abwegigen Fußnote.²

Es überrascht nicht wenig, daß Wackenroder auf die Einschaltung dieses Beitrags einging, da der Brief die ganze Aussage der *Herzensergießungen*, die ja ursprünglich sein eigenes Projekt gewesen waren, bedeutend verzerrte. Überhaupt ist es angebracht, das Klischee in Zweifel zu ziehen, nach dem die *Herzensergießungen* ein Gemeinschaftswerk sein sollten, das Erzeugnis einer engen Zusammenarbeit und eines symbiotischen Gedankenaustausches.³ Allem Anschein nach griff Tieck editorisch erst ein,

¹ Siehe die Zusammenfassung der Argumente in HKA, I, 342ff.

² Friedrich Strack: Die „göttliche Kunst“ und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis. In: *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, hg. von Richard Brinkmann (Sonderband der DVLG). Stuttgart 1978, S. 388. Strack setzt die Zuschreibung apodiktisch voraus, „ohne hier eine nähere Begründung zu liefern“.

³ Siehe zum Beispiel Martin Bollacher: *Wackenroder und die Kunstauffassung der frühen Romantik*, Darmstadt 1983, S. 19. Bollacher verwendet den Ausdruck „Gemeinschaftswerk“ vor allem im Zusammenhang mit den *Phantasien über die Kunst*, fügt aber dann hinzu: „So sind die PH – stärker noch als die HE – ein Zeugnis frühromantischer Freundschaftsbindung und der kollektiven Produktivität, der ‚Symphilosophie‘ und ‚Symposie‘“.

nachdem der größte Teil des Textes bereits fertiggestellt worden war, außerdem lassen sich von den achtzehn Beiträgen nicht mehr als vier oder fünf ihm zuschreiben,⁴ von denen einer belanglos anmutet („Sehnsucht nach Italien“) und zwei weitere die Gedankengänge Wackenroders zu entstellen scheinen. Doch hat Wackenroder die Integration der Konversionsepisode in die *Herzensergießungen* nicht verhindert, womit sie dann von Anfang an unauflöslich zum Textbestand gehörte und die Rezeption des Werkes entscheidend mitbestimmte. Selbstverständlich konnte der zeitgenössische Leser das Buch nur als Ganzes, in der nun einmal veröffentlichten Form deuten und beurteilen. Da die *Herzensergießungen* anonym erschienen, wer hätte 1796 erraten können, daß sie das Produkt zweier Autoren seien, geschweige denn, daß einzelne Beiträge fremde Einschübe sein könnten ohne Übereinstimmung mit dem übrigen Text? Vom Standpunkt des Lesers – und das gewissermaßen mit Recht – gab es doch nur den einen Text, und zwar den gedruckten. Erst anderthalb Jahre später verriet Tieck der Öffentlichkeit, aber auch dann nicht an der gerade zugänglichsten Stelle, die nicht unzweideutigen Umstände der Autorschaft der *Herzensergießungen*, nämlich in der „Nachschrift an den Leser“ zum Ersten Teil von *Franz Sternbalds Wanderungen*, wobei er den Konversionsbrief als einen der Beiträge nannte, für die er verantwortlich gewesen war.

Sechzehn Jahre später, zum Ärger aller nachherigen Herausgeber, schien er dieses Bekenntnis zurückzuziehen, da er den „Brief eines jungen deutschen Mahlers in Rom“ in die *Phantasien über die Kunst* von 1814 aufnahm, die nach seiner eigenen Angabe ausschließlich die Beiträge Wackenroders aus den *Herzensergießungen* und den *Phantasien über die Kunst* von 1799 vereinten. Das mag eine Verwirrung oder ein Gedächtnisfehler gewesen sein, der Verdacht liegt aber nahe, daß Tieck 1814 die Verfasserschaft des Konversionsbriefes bewußt verleugnen oder zumindest verschleiern wollte, da in der Zwischenzeit eine Reihe von umstrittenen Konversionen geschehen waren, für die Goethe und andere die *Herzensergießungen* verantwortlich machen wollten. Bis 1814 steckte die Rezeption der *Herzensergießungen* aber längst in Klischees. Jede Klärung der Verfasserfrage wäre zu spät gewesen. Der Text Wackenroders, so glaubte man zu wissen, habe zum Ziel, Kunstfrömmigkeit oder Kunstandacht zum Ausdruck zu bringen, die Verehrung der Kunst als Verkörperung religiöser Offenbarun-

⁴ Siehe die Tabelle zur Verfasserfrage in HKA, I, 287.

gen, Wackenroder habe eine „Kunstreligion“ gepredigt, in der die Kunst die Form einer von glaubensfesten Christen gefeierten Andachtsübung annahm. Tieck selbst hatte diese Klischees bekräftigt, zunächst 1798, als er auf Wackenroders eigenes „frommes Gemüt“ verwies, und dann 1814, indem er behauptete, Wackenroders Geist sei „von einer ächten durchaus kindlichen Religiosität geläutert“, ⁵ womit er implizierte, Wackenroders anscheinend religiöse Texte wären einem persönlichen christlichen Glauben entsprungen. Es gehört zu den nicht wenigen Ironien und Ungerechtigkeiten der literarischen Rezeptionsbildung, daß der wohl größte von Wackenroder ausgeübte Einfluß, d.i. seine Bedeutung für die Kunst der Nazarener, vor allem auf einer katholisierenden Tendenz in den *Herzensergießungen* basierte, die nicht von ihm herrührte.

Eigentlich weiß man wenig oder gar nichts von Wackenroders persönlichen Glaubenssätzen, ausgenommen natürlich nur, daß er zumindest nominell evangelisch geboren und in der Tradition des Skeptizismus und der Toleranz aufklärerisch erzogen wurde. In den wiederholten Streitigkeiten um 1790 zwischen der liberalen Intelligenz Preußens und einer vorübergehend auf protestantische Orthodoxie versessenen Regierung haben sich alle Bekannte und Verbündete der Familie Wackenroder, wie Dirk Kemper unlängst gezeigt hat, dem orthodoxen Lager widersetzt. ⁶ Offensichtlich teilte der keineswegs unpolitische Wackenroder selbst diese Opposition, denn er verhöhnt in einem seiner Reiseberichte die Scheinaufklärung eines fanatischen Protestanten und dessen Befürwortung der orthodoxen Behörden in Berlin (HKA, II, 196) und unterstreicht somit die authentische, d.h. die liberale Aufklärung seines eigenen Familienkreises. Dieser Stelle läßt sich entnehmen, daß Wackenroder sowohl dem Katholizismus als auch dem Protestantismus tolerant gegenüberstand, sofern keine der beiden der Bigotterie verfallen. Die Vermutung liegt nahe, und es muß vorläufig dabei bleiben, daß Wackenroder ein aufgeklärter Protestant oder gar ein Deist war. Gewiß aber gibt es keinen Grund anzunehmen, daß die ästhetische und emotionale Hinwendung zum katholischen Ritual, der er während einer katholischen Messe in Bamberg kurz erlag, zu irgendeiner permanenten Sinnesänderung geführt habe, erst recht nicht zu einer Konversion.

⁵ Siehe HKA, II, 410 und 415.

⁶ Dirk Kemper: *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart und Weimar 1993, S. 72-112.

Die *Herzensergießungen* selbst enthalten kein Bekenntnis zu einer bestimmten christlichen Konfession, auch nicht einmal zu einer bestimmten Religion wie dem Christentum. Im Abschnitt „Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst“ heißt es, daß alle Religionen, alle Glaubensbekenntnisse und Lehren gleichermaßen annehmbar sind vom Standpunkt nicht eines christlichen Gottes, sondern eines nicht näher bestimmten göttlichen Schöpfers: „Auf mancherley Weise hört Er die Stimmen der Menschheit von den himmlischen Dingen durcheinander reden, und weiß daß alle, – alle, wär' es auch wider ihr Wissen und Willen, – dennoch I h n, den Unnennbaren, meynen“ (HKA, I, 86). Dieser Schöpfer, der hier eher deistisch oder pantheistisch als christlich dargestellt wird, nimmt alle Formen der Anbetung mit gleicher Billigung entgegen, ohne Rücksicht darauf, aus welchen Theologien oder gar Mythologien sie entstanden sein mögen: „Ihm ist der gothische Tempel so wohlgefällig als der Tempel des Griechen; und die rohe Kriegsmusik der Wilden ist Ihm ein so lieblicher Klang, als kunstreiche Chöre und Kirchengesänge“ (HKA, I, 87). Dem Verfasser solcher anthropologisch relativistischer Ausführungen, die ja aus den Philanthropie- und Humanitätslehren des 18. Jahrhunderts hervorgingen, ist es schwerlich zuzumuten, daß er eine Ästhetik entwickeln wollte, in der die Kunst lediglich als das Vehikel einer besonderen Konfession fungierte. Silvio Vietta hat zu Recht konstatiert, daß „das Göttliche in Wackenroders Texten“ als „ein den einzelnen Religionen und Kulturen übergeordnetes Prinzip“ zu begreifen ist.⁷ Selbst die Maske des Klosterbruders als Erzählform, irreleitend wie sie auch wirkte, mag ursprünglich keinem in erster Linie religiösen Zweck gedient haben. Sie ist vornehmlich dazu da, die ehrfurchtsvolle Haltung zu betonen, in der die Kunst sowohl geschaffen als auch empfangen werden sollte, und den radikalen Abstand zu veranschaulichen zwischen den im Text dargelegten Ansichten und der akademischen Kunstbetrachtung der Zeitgenossen. Der Klosterbruder verheimlicht keineswegs seinen eigenen Glauben, unternimmt aber auch an keiner Stelle den Versuch, seine Leser zu bekehren.

Unter den zeitgenössischen Kritikern ragt einer hervor, ein weit einsichtsvollerer Leser als der wohlmeinende, aber allzu phantasiebegabte Mitverfasser (sofern dieser Terminus zu rechtfertigen ist) der *Herzensergießungen*, der die Strategie Wackenroders richtig begriff.

⁷ Silvio Vietta: Vom Renaissance-Ideal zur deutschen Ideologie: Wilhelm Heinrich Wackenroder und seine Rezeptionsgeschichte. In: *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Hg. von Silvio Vietta, Stuttgart und Weimar 1994, S. 149.

Gemeint ist August Wilhelm Schlegel, der 1797 den Text für die *Allgemeine Literatur-Zeitung* rezensierte. Aus der humanistischen Perspektive der Aufklärung, von der er selbst in naher Zukunft abkehren sollte, knüpfte Schlegel an Schillersche Terminologie an, als er über die *Herzensergießungen* schrieb: „Wer wird es dem schlichten, aber herzlichen, Religiösen verargen, wenn er das Göttliche, was allein im Menschen zu finden ist, aus ihm hinausstellt, und das Unbegreifliche der Künstlerbegeisterung gern mit höheren unmittelbaren Eingebungen vergleicht oder auch wohl verwechselt? Wir verstehen ihn doch, und können uns seine Sprache leicht in unsre Art zu reden übersetzen“ (HKA, I, 418f). Eben: das Göttliche als Chiffre für das Visionäre, für das Irrationelle und das Inspirierte in der Kunst, Offenbarung als Metapher für den Enthusiasmus, für die gesteigerten Gefühle des Künstlers im Augenblick des Schaffens und des Rezipienten im Augenblick der Teilnahme. Kein anderer Zeitgenosse aber hat die Intention Wackenroders richtig eingeschätzt, und seither haben nur wenige Kritiker über die *Herzensergießungen* mit solcher Einsicht geurteilt. Oskar Walzel hat seinerzeit das Entscheidende begriffen, wie aus der Einführung zu seiner Edition des Textes hervorgeht,⁸ und neuerdings zog Martin Bollacher mit einem Understatement denselben Schluß: „Im Begriff einer solchen ästhetischen Religion ist der christliche Lehr Glaube nicht notwendig mitgedacht“.⁹ Wenn überhaupt, wie ich hinzufügen möchte.

„Kunstreligion“ als Bezeichnung für die Thematik der *Herzensergießungen* kann also irreführend sein. Diese „Religion“ ist sowieso weniger bedeutend im Text als die bisherige Kritik behauptet hat (zum Beispiel Burger, oder Fricke, oder Bollacher)¹⁰, und sie ist gewiß nicht das Kernthema des Textes sondern eher eine erweiterte

⁸ *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Leipzig 1921, S. 12ff.

⁹ Martin Bollacher: Wilhelm Heinrich Wackenroder: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1796/97). In: *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*. Hg. von Paul Michael Lützeler. Stuttgart 1981, S. 50.

¹⁰ Heinz Otto Burger: „Eine Idee, die noch in keines Menschen Sinn gekommen ist“. Ästhetische Religion in deutscher Klassik und Romantik. In: *Stoffe, Formen, Strukturen*. Festschrift für H.H. Borchardt, hg. von A. Fuchs und H. Motekat. München 1962, S. 1-20. Gerhard Fricke: Bemerkungen zu W.H. Wackenroders Religion der Kunst. In: Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider. Tübingen 1948, S. 345-71. Bollacher: (Anm. 9), aber auch in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 30, 1980, 377-94 („Wackenroders Kunst-Religion“) und besonders: Die heilige Kunst. Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: *Was aber bleibt, stiften die Dichter? Zur Dichter-Theologie der Goethezeit*. Hg. von G. vom Hofe, P. Pfaff und H. Timm. München 1986, S. 105-20.

Metapher, anhand der Wackenroder es sich vornimmt, eine neue Ästhetik zu bekunden. Mir scheint es, daß seine wichtigsten Anliegen in den theoretischen Aufsätzen ihren Ausdruck finden, in den „Kunstmeditationen“, um mit Silvio Vietta zu sprechen, die sich um das „Ehrengedächtnis“ gruppieren, das ja selbst den ursprünglichen Kern des Textes darstellt. In dieser Hinsicht, wie in nur wenigen anderen, kann ich mich nicht der Ansicht Dirk Kempers anschließen, der den Aufsätzen nur beschränkte Bedeutung beimißt: „Begleitet und ergänzt von ausgesprochen theoretischen Kapiteln, vermittelt sich das neue Kunstverständnis in den *Herzensergießungen* jedoch vor allem in den Künstlerstücken, in denen beispielsweise das Wesen des künstlerischen Enthusiasmus nicht erörtert, sondern an einem Beispiel demonstriert wird“.¹¹ Ich meine im Gegenteil, daß es die Kurzbiographien sind, die Künstlerlegenden, denen die untergeordnete Funktion zufällt, indem sie eben nur als Beispiele oder – zugegeben – Demonstrationen dienen. Die theoretischen Abschnitte, weit davon, lediglich „Begleitungen“ oder „Ergänzungen“ zu sein, enthalten den zentralen Ideenkomplex des Textes und vermitteln – wie naiv sie auch formuliert sind – eine neue Ästhetik und einen Neuanfang in der Kunsthistoriographie mit sowohl Vorteilen als auch Nachteilen. Gerade diese Abschnitte des Textes sind es, die hier analysiert und gedeutet werden sollen. Bei der Vorbereitung der Historisch-Kritischen Ausgabe lag der Forschungsschwerpunkt im Falle der *Herzensergießungen* notwendigerweise auf der Identifizierung der Quellen für die Künstleranekdoten, indem man über Vasari und Sandrart hinaus auch den Einfluß u.a. von Sulzer und Félibien nachwies. Große Beachtung in den letzten Jahrzehnten wurde zudem der Biographie Joseph Berglingers geschenkt,¹² die einerseits den Legenden der Renaissancekünstler dialektisch gegenübergestellt ist, andererseits aber als Roman im Kleinformat auch selbständige Geltung besitzt und das spezifisch moderne Problem von Künstler und Gesellschaft thematisiert. Es ist also an der Zeit, die theoretischen Aufsätze zu untersuchen, zu denen relativ wenige kritische Äußerungen vorliegen, ausgenommen natürlich der elegante Essay von Oskar Walzel zur „Sprache der Kunst“.¹³

¹¹ Kemper (Anm. 6.), S. 150.

¹² Elmar Hertrich: *Joseph Berglinger. Eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin 1969; Klaus Harro Hilzinger: Die Leiden der Kapellmeister. Der Beginn einer literarischen Reihe im 18. Jahrhundert. In: *Euphorion* 78, 1984, 95-110.

¹³ Oskar Walzel: Die Sprache der Kunst. In: *Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft* 1, 1914, 3-62.

Der Abschnitt „Von zwei wunderbaren Sprachen“ nimmt zum Ausgangspunkt eine Sprachkritik, eine Auseinandersetzung mit der menschlichen Sprache als Ausdrucksmittel. Die Argumentierung ist bekannt: durch die Sprache, Wörter, die Instrumente des Verstandes, ist die Menschheit in den Stand gesetzt, Begriffe zu bestimmen und durch deren Austausch den technischen Fortschritt zu ermöglichen, doch gibt es eine Reihe von übersinnlichen oder geistigen Erscheinungen, denen wir durch die Sprache nur eine Bezeichnung verleihen können, ohne sie jedoch zu verstehen – das Wohlwollen Gottes fällt als Beispiel dem frommen Klosterbruder sofort ein. Blossen Wörtern ist es nicht gegeben, die volle Bedeutung und Intensität solcher Erscheinungen zu vermitteln, die sich rationeller Erklärung und semantischer Präzisierung entziehen. Ein weiteres und viel bedeutenderes Beispiel wird im Abschnitt „Einige Worte über Allgemeinheit...“ aufgezeigt: die Schönheit. Schönheit, oder vielmehr absolute Schönheit, so heißt es an dieser Stelle, läßt sich „nur in Momenten der verklärten Anschauung n e n n e n, nicht in Worte auflösen“ (HKA, I, 89). Hier nimmt Wackenroder *in nuce*, und das bereits 1796, den ganzen romantischen Symbolismusbegriff voraus: wir Sterbliche können unmöglich die unendlichen Geheimnisse des Universums begreifen, durch das Medium der Kunst oder der Dichtung ist aber dem visionären Künstler die Möglichkeit gegeben, fragmentarisch die ihm gewährten, allerdings unvollständigen und schwindenden Einblicke in die Unendlichkeit aufzuzeichnen. Die Kunst gebraucht also, wie Wackenroder es echt romantisch formuliert, eine „Hieroglyphenschrift“ (HKA, I, 98), eine Geheimsprache, in der das Unbegreifliche und Übersinnliche, was er der Verständlichkeit halber als das Göttliche bezeichnet, in verschlüsselter Form potentiell zugänglich ist, und die teilweise oder in Zukunft entzifferbar erscheint.

Indem wir durch die Sprache der Kunst kommunizieren, d.h. durch die zweite der vom Klosterbruder empfohlenen nicht-verbalen Sprachen, verwenden wir nicht Verstand und Intellekt, sondern die „d u n k e l n G e f ü h l e“ (HKA, I, 98) spontane und unerklärliche Eingebungen und Andeutungen, die in diesem Zusammenhang genauso gültig als Erkenntnismittel sind wie die Vernunft im Zusammenhang unserer körperlichen Existenz. Daher der Nachdruck an anderen Stellen in den *Herzensergießungen* auf Inspiration, Einpflanzung des Geistes sowohl in den Künstler als auch in dessen Publikum, auf den Zustand der irrationalen Begeisterung, die nichts gemeinsam hat mit der Begeisterung wie sie von den „sogenannten Theoristen und Systematiker[n]“ (HKA, I,

55) begriffen wird, die sie reduktivistisch nur als Funktion des Gehirns definieren wollen. In Wirklichkeit betätigt die Kunst – richtig verstanden – wie auch die Natur, die erste der nicht-verbalen Sprachen, gleichzeitig den Geist und die Sinne, das Gehirn und die Gefühle. Oskar Walzel (wie Anm. 13) hat zu zeigen versucht, daß Wackenroder sich hier einer Tradition des Irrationalismus anschließt, die auf Baumgarten, Hamann und Herder zurückgeht.

Da „die allgemeine und ursprüngliche Schönheit“ den Sterblichen nicht zugänglich ist und sich logischer Erfassung entzieht, läßt sich kein allgemein verbindlicher oder absolut gültiger Satz von ästhetischen Kriterien erstellen, läßt sich kein Kanon und keine Hierarchie der Künstler aufbauen. Jedes Individuum wird seinen eigenen Maßstab der Schönheit entwickeln müssen: „es kann nicht aus sich herausgehen, und sieht das Schönste nur in sich“ (HKA, I, 89). Diese Überzeugung unterliegt dem ganzen kulturellen Relativismus des Kapitels „Einige Worte“, der wiederum auf die Art der Kunstkritik und der Kunstgeschichte prägend wirkt, die der Klosterbruder seinen Lesern empfiehlt und andernorts in den *Herzensergießungen* auch selbst praktiziert. Den Anfang dieses Abschnitts bildet ein anthropologischer Überblick, in dem das Menschengeschlecht im Zusammenhang der globalen Verteilung aller Erzeugnisse der göttlichen Schöpfung, Tierwelt wie auch Vegetation, betrachtet wird. In diesem ersten Absatz herrscht die Pflanzenmetaphorik vor: der Schöpfer hat unendlich mannigfaltige Samen in jeder Region der Erde gesät, die „zu dem größten, buntesten Garten hervorschießen“ (HKA, I, 86). Nachdem der Klosterbruder auf dieselbe Mannigfaltigkeit im Tierreich hingewiesen hat, geht er zum Vergleich über, auf dem seine ganze Anthropologie basiert: auch die Menschheit ist in größter Verschiedenheit auf dem ganzen Planeten verteilt, und auch alle menschlichen Gemeinschaften, wie die heterogenen Formen der Pflanzenwelt, verdanken ihr Dasein dem einen Schöpfer, der sie alle gleich schätzt: „Auch der Mensch ist in tausendfacher Gestalt aus Seiner schaffenden Hand gegangen“ (HKA, I, 86). Hier kommt eher die Humanitätsphilosophie des 18. Jahrhunderts zum Ausdruck als das Katholisieren des 19. Jahrhunderts nach der Art der Nazarener.

Die Wackenroderforschung hat immer wieder Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* als Quelle für diesen Abschnitt der *Herzensergießungen* genannt, obwohl ausführliche Parallelen erst in der Historisch-Kritischen Ausgabe gezogen wur-

den. Mir scheint es, daß die Abhandlung Herders nicht nur die allgemeinen Argumente des Klosterbruders liefert, sondern auch einzelne Formulierungen vorwegnimmt. Am Anfang geht Herder strukturell genau wie Wackenroder vor, indem er vom Planeten über die Verteilung der Tiere und insbesondere der Pflanzen weiterschreitet zur vergleichbaren Dispersion und Vielfältigkeit der Menschheit. Wie Wackenroder nach ihm zieht er den Schluß, daß alle Lebensformen gleiche Geltung besitzen, und verwirft dementsprechend die angestrebte Hegemonie der europäischen Völker über andere ethnische Gruppen. Wie Wackenroder schreibt er die unterschiedliche Entwicklung verschiedener menschlicher Gemeinschaften dem Einfluß einerseits dem Klima, andererseits der Tradition zu, und erklärt somit die Entstehung voneinander abgegrenzter und sogar gegensätzlicher Kulturwerte. „Man halte“, so fordert Herder im 8. Buch des 2. Teils (1785) seine Leser auf, „die grönländische mit der indischen, die lappländische mit der japanischen, die peruanische mit der Negermythologie zusammen: eine völlige Geographie der dichtenden Seele. Der Brahmane würde sich kaum ein Bild denken können, wenn man ihm die Voluspa der Isländer vorlese und erklärte; der Isländer fände beim Wedam sich ebenso fremde. Jeder Nation ist ihre Vorstellungsart um so tiefer eingeprägt, weil sie ihr eigen, mit ihrem Himmel und ihrer Erde verwandt, aus ihrer Lebensart entsprossen, von Vätern und Urvätern auf sie vererbt ist“.¹⁴ Selbst die rhetorischen Strukturen, vor allem die hypothetischen Gegensätze, begegnen auch im Text Wackenroders: „Hätte die aussäende Hand des Himmels den Keim deiner Seele auf die afrikanischen Sandwüsten fallen lassen, so würdest du aller Welt das glänzende Schwarz der Haut, das dicke, stumpfe Gesicht, und die kurzen, krausen Haare, als wesentliche Theile der höchsten Schönheit angepredigt, und den ersten weißen Menschen verlacht oder gehaßt haben. Wäre deine Seele einige hundert Meilen weiter nach Osten, auf dem Boden von Indien aufgegangen, so würdest du in den kleinen, seltsamgestalteten, vielarmigen Götzen den geheimen Geist fühlen, der, unsern Sinnen verborgen, darinnen weht, und würdest, wenn du die Bildsäule der medicäischen Venus erblicktest, nicht wissen was du davon halten solltest“ (HKA, I, 88).

Herder wie auch Wackenroder rügen den Mangel an dialektischem Denken, der sowohl Einzelmenschen als auch ganze Völker

¹⁴ Johann Gottfried Herder: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Textausgabe. Darmstadt 1966, S. 204.

dazu verführt, die gleichrangige Gültigkeit entgegengesetzter Kulturen zu verkennen. Bereits aus den soeben zitierten Parallelstellen geht aber hervor, daß Wackenroder sich auf ein beschränkteres Thema konzentriert: vor allem die Auswirkung solcher Intoleranz, eines solchen Mangels einfachster Philanthropie (wörtlich „Menschenliebe“), auf ästhetische Werte ist es, die ihn befremdet. Diese Intoleranz führt zur Gewohnheit, die künstlerischen Produkte anderer Kulturen ohne weiteres als minderwertig gegenüber denjenigen der einheimischen Tradition abzutun; eigentlich aber, da die Kunst dem allgemeinen und angeborenen Trieb eines jeden Künstlers entspringt, geistige Wahrheiten – den „himmlischen Funken“ (HKA, I, 87) – zu übermitteln, sind alle Kunstwerke den ihnen innewohnenden Kriterien gemäß von gleicher Gültigkeit und gleicher Schönheit, wo immer und wann immer sie entstanden sein mögen. Zeitgemäß ausgedrückt: der schöpferische Instinkt ist überall bewundernswert, in allen ethnischen Gruppen. Auch die primitive Kunst kommt auf diese Weise zur Geltung: die „Kriegsmusik der Wilden“ ist genau so hoch einzuschätzen wie die raffinierteste Chormusik der zeitgenössischen Europäer. Der Relativismus Wackenroders dehnt sich zugleich zeitlich wie räumlich aus, er ist geographisch wie auch historisch. Sowohl die italienische als auch die deutsche Kunst ergreifen auf ihre Weise den Zuschauer, da sie verschiedene Seiten des menschlichen Geistes verkörpern, Raphael und Dürer sind künstlerisch von gleicher Bedeutung, wie dem parabolischen Traum des Klosterbruders zu entnehmen ist, in dem die beiden längst Verstorbenen als Geister in einer Gemäldegalerie liebenswürdig und achtungsvoll miteinander umgehen. Die Architektur des Mittelalters ist nicht weniger zu loben als diejenige der Griechen (HKA, I, 87), das Gotische ist in seiner Eigenart genau so ansprechend und bedeutend wie das Klassische: „Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; – auch unter Spitzgewölben, kraus-verzierten Gebäuden und gothischen Thürmen, wächst wahre Kunst hervor“ (HKA, I, 96). Keine einzige Periode der Geschichte darf für sich ein Monopol auf künstlerische Größe beanspruchen. Es ist nur so, daß jede Periode verschiedene Kunsterscheinungen hervorbringt.

Dieser historische Relativismus im Denken Wackenroders geht weitgehend auf den Einfluß des Göttinger Kunsthistorikers Johann Dominik Fiorillo zurück, wie Silvio Vietta und sein Team in Hildesheim festgestellt haben. Fiorillo war es, der Wackenroder von der normativen Ästhetik des Neo-Klassizismus ablenkte, die in

den Lehren Winckelmanns noch maßgebend war, und einer diachronischen Kunstauffassung zuführte, in der die Auswirkungen der kulturellen und historischen Verhältnisse der jeweiligen Epoche berücksichtigt wurden. Ansätze zur historischen Kunstkritik des 19. Jahrhunderts werden spürbar, wenn Wackenroder in den *Herzensergießungen* vom Kritiker verlangt, er müsse „über die Schranken der Gegenwart sich in die Vorzeit hinüberzusetzen vermögen“ (HKA, I, 93). Die Bewunderung Wackenroders für die christliche Malerei der Renaissance, die während seines Aufenthaltes in Franken und besonders in Pommersfelden erweckt worden war, wurde durch den Unterricht Fiorillos bekräftigt und wissenschaftlich unterbaut.

Es soll aber hier betont werden, daß Wackenroder seiner eigenen theoretischen Lehre nicht widerspricht, indem er die Kunst irgendeiner bestimmten Epoche bevorzugt. Martin Bollacher geht fehl, in mehr als einer Hinsicht, wenn er behauptet: „die gottbegeisterte Rhapsodie des Klosterbruders über Toleranz und Menschenliebe bereitet in kompositorischer wie argumentativer Hinsicht unmittelbar den Dürer-Preis vor, zielt also auf die Umwendung des Universalismus-Gedankens auf das Legendenbild eines harmonisch-kunstfrommen „Mittelalters.“¹⁵ Bollacher selbst mag in einer Beziehung seine Bedenken gehabt haben, hat er doch das Wort „Mittelalter“ in Anführungszeichen gesetzt, dennoch ist es nötig, nun mit aller Eindeutigkeit der Vorstellung zu widersprechen, Wackenroder habe das Mittelalter als vorbildliche Kunstepoche herausgegriffen. Bereits vor 40 Jahren hat Robson-Scott in einem nüchternen kleinen Aufsatz mit diesem Mißverständnis aufzuräumen versucht.¹⁶ Die Periode, deren Wackenroder sich annimmt, und auch dann nicht in ausschließlicher Weise, ist in Wirklichkeit nicht das Mittelalter, sondern die Renaissance, die Periode sowohl von Raphael als auch Dürer. Er verwendet nicht den Terminus „Renaissance“, sondern spricht von dem „Zeitalter der Wiederaufstehung der Mahlerkunst“ (HKA, I, 73), benutzt also eine Umschreibung, die er wohl seinem Lehrer Fiorillo verdankte, der die Renaissance als die Epoche der „Wiederauflebung“ bezeichnete;¹⁷ doch meint er zweifellos die Renaissance, als er auf das „wah-

¹⁵ Bollacher (Anm. 9)

¹⁶ W.D. Robson-Scott: Wackenroder and the Middle Ages. In: *Modern Language Review* 50, 1955, 156-67.

¹⁷ Fiorillo widmete sich lebenslang dem Projekt einer Reihe von Bänden unter dem allgemeinen Titel *Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten*, die zwischen 1798 und 1820 erschienen.

re Heldenalter der Kunst“ (HKA, I, 61) verweist. Nur einmal benutzt er die Bezeichnung „Mittelalter“, und auch dann nur im Kontext eines rein rhetorischen Gegensatzes: „Und doch wollt ihr das Mittelalter verdammen, daß es nicht solche Tempel baute, wie Griechenland?“ (HKA, I, 87). Hier gibt er dem Mittelalter genau so wenig den Vorzug wie der indischen Sprache in der vorhergehenden rhetorischen Frage. Es gibt aber gravierendere Einwände gegen die oben zitierte Feststellung Bollachers. Indem Wackenroder den deutschen Renaissancekünstler Dürer besonders würdigt, zieht er keineswegs sein Plädoyer für ästhetische Toleranz zurück, sondern sucht lediglich das Gleichgewicht wiederherzustellen und eine Epoche zu rehabilitieren, die nach seiner Ansicht auf ungerechte Weise vernachlässigt und herabgesetzt worden ist. Es geht ihm nicht darum, die Griechen durch die Renaissance zu verdrängen, sondern darum, den Griechen und der Renaissance gleichen Rang nebeneinander einzuräumen.

Unter der Voraussetzung des grundsätzlichen Relativismus in diesen zentralen theoretischen Abschnitten der *Herzensergießungen* stellt Wackenroder auch andere Lehren auf. Er lehnt zunächst allen Eklektizismus in ästhetischen Maßstäben ab. Wird das jeweilige Kunstwerk als Produkt und Erscheinungsform einer spezifischen kulturellen Tradition zu einem bestimmten Zeitpunkt betrachtet, so ist die Annahme nur lächerlich, daß die Verdienste verschiedener Kunstschulen oder einzelner Künstler vereint werden könnten, um auf diese Weise absolute Vollkommenheit zu erzielen. „O blinder Glaube des Zeitalters, daß man jede Art der Schönheit, und jedes Vorzügliche aller großen Künstler der Erde, zusammensetzen, und durch das Betrachten aller, und das Erbeteln von ihren mannigfachen großen Gaben, ihrer aller Geist in sich vereinigen, und sie alle besiegen könne!“ (HKA, I, 94). Wackenroder bestreitet hier die Lehren des neo-klassizistischen Malers und Theoretikers Anton Raphael Mengs, besonders wie sie in dessen *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey* (1762) dargelegt und des weiteren durch die Schriften von Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr vermittelt wurden. Die letzteren werden bekanntlich in den *Herzensergießungen* ausdrücklich abgelehnt (HKA, I, 53).¹⁸ Rolf Wiecker wies als erster auf ein extremeres Beispiel des Eklektizismus in der neo-klassizi-

¹⁸ Siehe Kemper: (Anm. 6), aber auch Kempers Dissertation: „Die sogenannten Theoristen und Systematiker (...) mit ihrer eiteln und profanen Philosophasterei“. *Wackenroders Auseinandersetzung mit Ramdohr*, Bochum 1987.

stischen Ästhetik hin: Roger de Piles.¹⁹ Wackenroder verspottet seinerseits den akademischen Unterricht der Kunstakademien, in denen die Künstler dazu aufgefordert werden, „den Ausdruck Raphaels, und die Farben der venezianischen Schule, und die Wahrheit der Niederländer, und das Zauberlicht des Correggio“ gleichzeitig nachzuahmen (HKA, I, 94). Doch hat de Piles in allem Ernst in seiner *Einleitung in die Mahlerey aus Grundsätzen*, erstmals 1760 in Deutschland erschienen, eine relative Bewertung einer Anzahl von Renaissancekünstlern versucht, die er nach den Kategorien von Komposition, Zeichnung, Kolorit und Ausdruck beurteilte. De Piles benotet die Leistungen jedes Künstlers in jeder Kategorie in einer Tabelle von 0 bis 20, wobei sich die beste Gesamtnote auf 80 beläuft. Dürer rangiert an letzter Stelle in der so erstellten Liga, was kaum verwundert, mit einer Note von 36, obwohl Michelangelo nur ein Punkt mehr zuteil wird; Raphael erlangt natürlich die oberste Stelle, indem er eine Note von 65 erreicht, wobei seine nächsten Rivalen sich mit 58 begnügen müssen. Wackenroder stößt alle Absurditäten dieser Art sofort um, indem er auf gleiche und selbständige Wertung eines jeden Künstlers besteht.

Nach Wackenroders Ansicht entspricht das einmalige Oeuvre jedes Künstlers seinem eigenen Ursprung und seiner eigenen Individualität. Er verlangt, daß „einem jeden seine Schöpfungen gemäß seyn müssen“ (HKA, I, 88). Das Problematische der modernen Kunst im Gegensatz zur Kunst Dürers und dessen Zeitalter liegt darin, daß es ihr an solcher Individualität und Spontaneität mangelt, sie hat keine „eigne Kraft“, kein „eigenthümliches Gepräge“ (HKA, I, 94). Die Aufgabe des Kritikers und des Kunsthistorikers besteht eben nicht darin, Urteile über Künstler von der vermeintlichen Höhe irgendeines Wertkanons zu fällen und ein arrogantes „Richteramt“ auszuüben, sondern auf einzelne Künstler und einzelne Kunstwerke in ihrer jeweils gegebenen Eigenart intuitiv zu reagieren: „O so ahndet euch doch in die fremden Seelen hinein“ (HKA, I, 88). Jedes Werk besitzt seinen eigenen Charakter, den es zu respektieren und feinfühlig zu erkennen gilt. Im Abschnitt „Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten, und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse“ behauptet der Klosterbruder, solche Mei-

¹⁹ Rolf Wiecker: *Kunstkritik bei Wackenroder. Zu Polemik und Methode des Klosterbruders in den Herzensergießungen*. In: Text und Kontext 4, 1976, S. 43f.

sterwerke „sind nicht darum da, daß das Auge sie sehe; sondern darum, daß man mit entgegenkommendem Herzen in sie hineingehe, und in ihnen lebe und athme“ (HKA, I, 107).

Gerade diese Behauptung des Klosterbruders veranschaulicht aber einige der Probleme, die mit dem neuen Relativismus Wackenroders verbunden sind. Das Gemälde, das nicht da ist, um gesehen zu werden? Dessen visuelle Wirkung von nur sekundärer Bedeutung ist? Dessen thematischer Inhalt das Entscheidende ist? Wo es keine objektiven Maßstäbe gibt, nach denen das Gemälde bewertet werden kann? Wo Innigkeit und Intensität der Gefühle des Künstlers eine größere Rolle spielen als künstlerische Begabung? Dieser Zusammenbruch ästhetischer Kriterien zeigt sich auch in der vom Klosterbruder selbst praktizierten Art der Kunstkritik, wie Heinrich Wölfflin vor langem festgestellt hat.²⁰ Die Künstlerlegenden der *Herzensergießungen* erweisen sich gleichsam als Kunstgeschichte ohne Kunst. Sie sagen dem Leser so gut wie nichts über die künstlerische Tätigkeit der betreffenden Künstler. Sie konzentrieren sich auf das Biographische und Anekdotische und beschäftigen sich nur nebenbei mit den ästhetischen und formalen Eigenschaften der jeweiligen Kunstwerke. Vor allem aber sind die Kriterien, nach denen der Klosterbruder die Künstler einschätzt, gänzlich unkünstlerisch. Angesichts seines grundsätzlichen Relativismus ist er nicht imstande, die Künstler zu vergleichen oder ihre Leistungen im Verhältnis zueinander einzustufen, er kann sich lediglich fragen, ob ihre Werke authentische Verkörperungen der „göttlichen“ oder geistigen Eingebungen seien, mit denen die Künstler beglückt worden sind. So geschieht es, daß die Redlichkeit und die Aufrichtigkeit der Künstler dem Klosterbruder wichtiger sind als die künstlerische Qualität ihrer Arbeit, sofern so etwas nach seiner Ansicht überhaupt existiert. Der alte Mann in der „Mahlerchronik“ schickt seinen Anekdoten über Raphael die Bemerkung voraus: „Das schönste, was ich Dir von ihm sagen kann [...] ist, daß er als Mensch eben so edel und liebenswürdig war, wie als Künstler“ (HKA, I, 122). Der Verzicht auf vergleichende Einschätzungen und Werturteile, die von dem Klosterbruder alle als ehrfurchtslose „Tadelsucht“ verworfen werden, führt unvermeidlich zur Unfähigkeit, deutende Analysen zu entwickeln. Unter diesen Umständen gibt es nur noch ein Mittel, um die Vor-

²⁰ Heinrich Wölfflin: *Die Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. In: ders.; *Studien zur Literaturgeschichte, Michael Bernays gewidmet*. Hamburg und Leipzig 1893, S. 61-73; wieder abgedruckt in: Heinrich Wölfflin, *Kleine Schriften*. Basel 1946, S. 205-12.

trefflichkeit eines Gemäldes aufzuzeigen: man verlegt den Inhalt des Gemäldes in ein anderes Kunstmedium, zum Beispiel in ein Gedicht, wie es im Abschnitt „Zwei Gemäldeschilderungen“ auch geschieht, und ist auf diese Weise aller kritischen Stellungnahme enthoben.

Aufgrund der Quellenforschungen, die der Historisch-Kritischen Ausgabe vorausgegangen sind, ist es nun klar, daß die *Herzensergießungen* nicht die Sammlung naiver Ergüsse sind, als die sie erscheinen und für die sie sich selbst ausgeben (der Eingriffe Tiecks und Reichardts zufolge?), sondern vielmehr auf sorgfältigem Quellenstudium und auf einer guten Kenntnis der zeitgenössischen ästhetischen und kunsthistorischen Debatten basieren. In den vier theoretischen Abschnitten, zu denen das „Ehrengedächtnis“ trotz seiner biographischen Aspekte zweifellos zu zählen ist, läßt sich Wackenroder wie sonst nirgends im Text in ein sachkundiges, engagiertes und manchmal polemisches Gespräch mit den führenden Ästhetikern der Zeit ein. Hier werden Mengs und Ramdohr und die ganze Tradition von Winckelmanns normativer Idealisierung der Antike abgelehnt und durch Herder, Moritz und Fiorillo ersetzt. Es ergibt sich keine Einengung der Kunst auf religiöse und erst recht nicht auf christliche Inhalte. Statt dessen geht der philosophische Humanismus des 18. Jahrhunderts eine unbehagliche Verbindung mit dem noch unausgegorenen Historizismus des 19. Jahrhunderts ein und überspringt gewissermaßen die Romantik.²¹ „Die Kunst stellt uns die höchste menschliche Vollendung dar“, so führt der Klosterbruder am Ende des Abschnitts „Von zwei wunderbaren Sprachen“ zusammenfassend aus (HKA, I, 99). Die Kunst thematisiert die Menschheit, nicht die Gottheit. Wackenroder folgt der Tradition der Aufklärung, in der er erzogen wurde und die er nie abgelegt hat, und sucht das „rein Menschliche“ in jedem Kunstwerk aus jeder Periode und jeder Kultur: „So lasset uns denn,“ so beschwört er den Leser in „Einige Worte“, „[...] mit heitern Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen, und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer d a s M e n s c h l i c h e herauszufühlen“ (HKA, I, 89).

²¹ Zur Bedeutung der *Herzensergießungen* als Schlüsseltext im Aufstieg der wissenschaftlichen Kunstgeschichte im 19. Jahrhundert vgl. meinen Aufsatz: Frühromantische Kunstauffassung und wissenschaftliche Kunstgeschichte. In: *Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften*. Hg. von N. Saul. München 1991, S. 234-49.